

1950年代台湾文学的现代性诉求

——以《自由中国》“文艺栏”为中心： “政治文艺”时期(1950-1953)

● 贺昌盛

—

从总体上看,由特定历史因素所催生的强势文艺政策,一直在主导着整个 1950 年代台湾的文学场域,巩固反共意识与强化国族意象的风气蔓延于文坛,也席卷了整个社会,由此使得这段时期的文学“所开的花朵是白色而荒凉的,缺乏批判性和雄厚的人道主义关怀,使得他们的文学堕为政策的附庸,最后导致这些反共文学变成令人生厌的、划一思想的、口号八股文学。”^①

一般研究者均认为,台湾 1950 年代的文学与文化基本上都笼罩着明显的政治意识形态色彩,其所发挥的也多是政治宣传的功能,所以,文学价值不是很大。现有各式文学史研究的著述也多将其归于笼统的“反共文学”之列,比如多数大

陆学者都认为,在 50 年代的台湾,“由于当局极力倡导反共文艺和战斗文艺,也由于大部分台湾本省籍作家还处于冬眠状态,因而形成了官方文学统治的局面。”^②从文学的角度来看,这种歪曲历史事实,一味充当意识形态话语传声筒的‘战斗文艺’其充满公式化、概念化的‘反共八股’写作,不仅违背了文学创作的规律,沦为反现实主义的逆流;而且以一个时代的作家才华与文学生命的虚掷浪费,扼制了台湾文学的正常发展,并使‘战斗文艺’作家也成为某种意义上的受害者。”^③台湾学者也认为,在 50 年代的台湾,“反共文学大锅菜式的同构型(公式化),虚幻性和战斗性等反共文学主张,是它的致命伤,所以尽管它霸占了整个台湾文学发展的空间,文学的收成还是等于零。”^④在强势意识形态话语的迫压下,即使单纯出于个人怨

愤的情感叙事也很可能被沾染上民族——国家的情感内涵,而成为政治宣传与“国族想象”的有利工具。并且一旦这类想象在主流意识形态的引领下被重新组织、肆意渲染和无限复制时,它就可能淹没个人身影的同时逐渐弥漫成为某种貌似统一的既定模式——协调一致的思想空间可以看作是专权政治能得以实现的必要前提。这也许正是我们基本认同1950年代的台湾文学有着普遍存在的“公式化”倾向的潜在原因。

但也有学者指出,在如何看待1950年代台湾文学与文化境遇的问题上不能单纯地停留于“公式化”或“反共文学”等一系列概念性的界定上,而应当深入探究此类文本之所以集中出现在这个时期的更为深层的原因,包括其与前后时代文学发展之间的复杂联系等,只有这样才有可能为这个特定时期的文学寻找到一个切实合理的定位。比如齐邦媛和王德威等人就认为,1950年代集中出现于台湾的反共怀乡小说在本质上与后来的“伤痕文学”基本属于一种同构的关系,它甚至完全可以被看作是后世“伤痕文学”的序曲。^⑤杨照则认为,50年代的反共文学“在文学史上是以概念的形式存在,而非确切的流派”。这一特定文学之所以容易被遗忘,主要是它不像60年代及其以后的现代文学那样能够真正进入“典律”范畴而对后世写作产生深远的影响。^⑥应当说,此类判断都是比较中肯的。

事实上,笼统地把1950年代的台湾文学一概划归“反共文学”之列也确实有失公允,因为从整个这一时期台湾文学的发展来看,作家们的写作也并非全然是着眼于政治意识形态的现实功用而展开的。特别是50年代中后期的创作,尽管“文艺净化”及“战斗文艺”的口号仍旧在漫天飞舞,但在自由主义、本岛乡土叙事以及现代主义等等思潮的多方位冲击之下,所谓的“反共文学”其实在

相当程度上已经暗中发生了“质”的变化。作家们的目光也已经逐步从令人生厌的政治标识开始向关注民生疾苦与探索“纯文艺”路径的向度上转移了。出现于50年代中后期的一系列优秀之作,如林海音的《城南旧事》,聂华苓的《葛藤》,於梨华的《梦回青河》,钟理和的《笠山农场》,纪弦、洛夫、余光中、羊令野、郑愁予等人的现代诗歌,梁实秋、张秀亚、陈之藩及吴鲁芹的散文等等,就是最为典型的代表。台湾学者应凤凰也曾明确认为:“除了作为主导潮流的‘反共文学’,尚有《自由中国》文艺栏)这群虽具大陆经验,创作上却与国族大业毫不相干的女性作者与作品。加上另外一群聚合在《文友通讯》上,只有本土经验,毫无大陆经验的本省籍作家群,正逐步走向他们的成熟期。这三股在五十年代各领风骚的写作群,可说已形成台湾主导文化之外的‘另类型’或‘反对型’。”所以,“五十年代文学不该用‘反共文学’或‘战斗文学’一笔加以概括。……五十年代即便产生了反共作品,也不全是‘官方文艺政策’或国家机器的产物,也可以是心存‘自由主义’理想,发而为‘反共’意识形态,自发性,独立思考下的作品。”^⑦可以说,从“一党文艺”向“多元写作”转化,才应当是1950年代台湾文学演进的真实格局。我们以基本上与整个1950年代同步的杂志《自由中国》的“文艺栏”为例,就可以清晰地看到这一点。

二

1950年代刊行于台湾的《自由中国》杂志一直以自由主义的大本营而著称,人们对于《自由中国》的了解也主要限于以晚年胡适及雷震、殷海光等人为代表的自由主义思想的一面,它的另一个栏目“文艺栏”似乎一直被排除在人们的视野之外。加上特定的历史原因,《自由中国》“文艺栏”也

始终未能被纳入到文学研究的范围之中。事实上,《自由中国》在其 10 年 260 期的存在历程中,蜷于一角的“文艺栏”共发表了各类文艺作品 489 篇,汇集了 130 多位作家,其中众多的首发作品已经成为了台湾当代文学史上公认的名作。在 1950 年代那种极为特殊的历史境遇中,这不能不说是一种奇迹。

一般报章的文艺副刊栏目大多需要秉承该刊编辑的主导原则,《自由中国》的“文艺栏”同样也不例外,其“文艺栏”的创作不可避免地与政治意识形态有着千丝万缕的关系。但在另一方面,也许是出于《自由中国》本身所倡导的“自由”立场——作家的创作自由毕竟属于个人自由的重要组成部分——其“文艺栏”在一定程度上实际并未完全遵从于刊物的主导潮流,换句话说,作家自身有着主动贴近或疏离现实政治的选择权,由此就使作家的创作本身具有了相对的自由度(虽然尚未达到真正艺术独立的程度),这是该刊文艺栏目与同一时期其他报刊文艺栏及纯粹文艺刊物的一个较为突出的区别。当然,这一点也与当时作为主持者的聂华苓自身对于“文艺栏”所采取的特定编辑策略有着极为密切的关系。

《自由中国》在其刊行的 260 期中,除了最初两期以及后来的“中近东主题专号(第 14 卷第 12 期)”、“蒋总统七秩华诞专刊(第 15 卷第 9 期)”、“世界人权十周年纪念专刊(第 19 卷第 11 期)”和“创刊十周年纪念专刊(第 21 卷第 10 期)”因专述主题的限制而临时取消了文艺作品的发表以外,其余每期均有文艺类作品刊行。

从历时性上看,《自由中国》“文艺栏”的创作大体历经了“政治文艺”(1950-1953)、“通俗文艺”(1953-1956)和“现代主义文学实验”(1956-1960)这样三个阶段的转换,这一转换也基本上与 1950 年代台湾文学发展的总体路向是

大体一致的。它同时也透露出了在冷战的特定境遇中倾向于自由主义思想的现代知识分子的现实处境及其精神形态上的微妙变化,而我们从中正可以看到这个特殊时期台湾在其现代性诉求问题上的一系列曲折而迂回的复杂过程。总体上看来,从创刊到 1953 年 3 月可以看作是《自由中国》及其“文艺栏”必须仰官方意识形态鼻息以求生存的草创时期,而 1953 年至 1956 年的三年时间则是“文艺栏”自身力求尽可能规避政治意识形态的强力干预以求得“文艺”的自身独立的时期,也正是这个时期的过渡使得 1956 年以后现代主义文学的初步实验成为了可能。深入探究《自由中国》“文艺栏”在整个 1950 年代的演进历程,无疑有助于更全面地把握这一特定时期台湾文学之现代性诉求的具体内涵与独有的特质。

《自由中国》在其创刊初期,一直与台湾政府保持着比较密切的协作关系,“文艺栏”的文学作品也自然地需要与台岛整体的“反共”政治氛围相互配合,所以,这个阶段出现于《自由中国》“文艺栏”的文艺创作大都可以看作是对其政论栏目之政治理念的形象演绎。其最初所拟订的选稿原则也是最有力的证明,“征稿简则”之一即是:“凡能给人以早日恢复自由中国的希望,和鼓励人以反共的勇气的文章,都为本刊所热烈欢迎。”

由于《自由中国》创刊的核心宗旨即是反对极权专政,所以,在初期与国民党政府相互协作的阶段,中共所代表的一方就自然地被视为了其所必须反对的“极权”形态,在“文艺栏”本身尚未完全形成其成熟的创作格局之前,发表于该栏目的各式通讯、消息、纪实报道及小说译作,基本上一直都围绕这个统一的理念。以此作为根本性的引导,随后出现的创作也都被涂上了完全一致的反共色彩。小说《殉马》(1950 年 2 月 16 日-3 月 1 日第 2 卷第 4-5 期)讲述普通农民老德夫妇因为自家

所照顾的公家的马偶染急病而意外死亡,却被村干部诬为心存复辟恶念,故意破坏生产,结果被斗争用刑直至惨死。小说《巢湖边上》(1950年10月1日第3卷第7期)通过某村落从兴旺到衰败的变化,暗示由中共不断发起的斗争、“支前”(支钱)、征兵等各种活动及自然灾害给广大农村所带来的毁灭性的灾难。小说《五月的葵村》(1951年7月1日第5卷第1期)则借助中共的农村工作者对朴实农民的思想诱导,具体展示了中共在农村治理过程中所采取的一系列“斗争策略”的步骤与细节,从情感刺激(忆苦)到搜集证据(问罪),再到大会动员(控诉)并最终彻底清算(惩罚),几乎形成了一整套切实有效的可操作模式。不只是农村,在城市里,差不多所有的机关单位,此类“斗争”一样极为风行。小说《风波》(1950年4月1日第2卷第7期)里,斗争的对象被转换为持不同政见的知识分子;而在《包袱》(1950年5月1日第2卷第10期)、《歧路》(1950年12月1日第3卷第11期)、《觉醒》(1951年8月1日第5卷第3期)等小说里,创作者的注视焦点则又转向了所谓被热情和幻想所蒙蔽的青年学生,他(她)们在青春激情的鼓动下积极地投身于革命的浪潮之中,而一旦遭遇种种残酷的事实,他(她)们才真正体悟到冲动与激情的可怕,并由此幡然醒悟,开启了投奔自由中国的生命历程。小说《离婚》(1951年1月1日第4卷第1期)中的夫妻甚至在组织力量的支配下从相互监视、猜疑最终走向了告密和彼此揭发,人类最朴素的情感已完全由无端的恐惧所替代。

某种程度上说,此类小说的想象是应当有其一定的个案事实依据的,对照当时大陆作家所创作的作品,如赵树理的《小二黑结婚》、《李有才板话》,周立波的《暴风骤雨》及丁玲的《太阳照在桑干河上》等小说文本,我们其实不难发现,在整个

中国体制的全面转型过程中,确实也存在过相当的过激斗争的恶劣事件与行为,只不过出于完全不同的意识形态取向,其小说各自的叙事重心和主题倾向各个有其差异而已。大陆作家一般多将此现象视为被控制在可克服的范围内的个别事件,而台湾作家则将其看作是在中共治下所出现的普遍事实;个别事件只是革新过程所不可避免的“问题”,它的存在不会动摇政治体制的根基,而普遍事实则意味着对于中共政治体制本身的根本性否定。从这类写作形态中,我们其实已经很清楚地看到了冷战时代作家自身之独立思想地位与基本判断能力的彻底丧失。

如果说发表于《自由中国》“文艺栏”早期的作品在一定程度上尚依据了某些个案性的事实的话,那么,随后所出现的创作则已经开始逐步偏离这一轨道,而将当时的中国大陆完全嵌入了“妖魔化社会”的想象形态之中。一方面,作为对立面的中共已不再是一个平等的政治敌手,而逐渐被想象成为了一般意义上的流氓、无赖和匪徒,在《糖衣奎宁丸》、《忆》、《遥远的祝福》、《何处是归宿》、《拾起屠刀》、《龙娃和玉梅子》等小说中,当权者肆意践踏人性,奸淫虏掠无恶不作,在道德层面上已几近禽兽。有学者就曾这样评价作为“反共文学”典型代表之一的朱西宁的小说,“如果他的小说可称是‘反共’的典型之作,那么这种小说的要素之一,便是极尽所能描绘共产党人的狰狞面目,越恐怖越没有人性越好,朱最喜用的手法是‘性暴力’;只要有共产党员出现,一定有强奸少妇或女学生的情节;因而书名虽用‘爱’字,其实是‘一本充满仇恨与愤怒的书’”。¹⁸在另一方面,出于对政治信仰的蔑视,中共党员的形象也一变而成为了政治投机分子乃至被空洞观念所统治的政治奴隶。比如小说《身份证的秘密》(1950年1月16日-2月1日第2卷2-3期)中,中共高级军官早已对自己

的信仰与自身所处阶级的政治实力失去了信心,由此才在暗中利用职权恳求老友为自己替换身份证明,以便必要时能留下后路。从基本的写作策略上来看,如果说对于大陆易帜后既有生存境况的叙述主要是为了激发台湾民众对中共权力形态的反感的话,那么,由道德及信仰层面上所展开的叙事则将更进一步地刺激台湾民众在情感上的愤怒及在思想上对于“反攻复国”理念的信心。有学者就曾指出,“反共小说因此是一种文字的宣传攻势,也是一种文字的犹豫失落;它的夸张,来自它的焦虑。作家们一再重复个人及群体的痛苦经验,与其说是卧薪尝胆,以俟将来,更不如说是自圆其说,重溯安身立命的源头。他(她)们不断的在纸上重回乡土、追忆过去,归纳各种可能的因素,解释眼前的困境。”^⑨事实上,这类“妖魔化”的写作一旦褪去了其特定的政治语境,就立刻会显得苍白无力。从早期“文艺栏”的作品整体来看,此类文本也并不占多数,暂时的情感刺激虽然能起到相当的强化功效,但毕竟有其限度,当不断反复的刺激逐渐演变成为某种固定的模式时,其刺激本身反而会引发读者的厌倦与拒绝。所以,随着“文艺栏”之创作重心的转移,此类文本最终也从该栏目中逐步消失了。

三

《自由中国》“文艺栏”的创作中,小说占有了绝对的分量,其次是散文和诗歌,作为戏剧文学的剧本几乎只处于相对点缀的地位。相比于小说、诗歌和戏剧剧本等固定文体而言,“文艺栏”中的散文创作一直显得比较驳杂,这当然跟散文自身那种包罗万象的特性有关。大体上说,《自由中国》“文艺栏”的散文主要涵盖了“文艺性散文”、“文艺性评说”(含作家作品的评介、文艺理论研究及文艺

政策的评价等)和“杂文随感”三个大的类别,其作品数量也差不多仅次于小说。“文艺栏”在第一个时期的创作与批评基本上没有脱离台湾官方政治意识形态的主流取向。这一点也比较容易理解,因为在该栏发表作品的作家多数是属于由大陆退居台岛的文艺人士,他们对于文艺形式的追求虽然有着配合政治需要的明确目的,但在潜意识层次上,实际也可以看作是战争文艺惯性的某种延续(其中起着根本的支撑功能的正是以宏大叙事为突出特征的“国族想象”叙事框架)。由长期的战争尤其是大举溃退所带来的首先是生存上的混乱,所以在一定程度上,这类政治文艺毋宁可以被看作是某种近乎不由自主的怨愤情绪的宣泄,并且因此能够构成一种极为特殊的抒情形态,它常常不需要太多的艺术素养与创作训练,一个虽然简单却有着明确政治意味的故事,或者一种有着相对涵摄力与暗示性的意象等等,差不多无需精巧的艺术构思就都可以直接成为一件特殊的文艺作品。比如在新诗创作方面,就主要沿袭了战争年代的那种口语化的宣传形式(比如朗诵体等),诗歌创作中的“复沓”形式本身就有着情绪强化的功能,这同在一定时期内叙事文本对于同一题材的“反复”叙述所起到的强化作用是一样的。它所满足的有时候仅仅只是某种普遍存在的集体性情绪,而不是为了体现艺术自身的价值。由退守台湾的政府当局在1950年代积极支持的“中国文艺协会”、“中国青年写作协会”与“军中作家”等等文艺团体及其所大力推行的所谓“战斗文艺”即是典型的代表。

“政治文艺”时期,“文艺栏”的诗歌作品基本沿袭了由“文艺政策”所规定的“反共”理念,与其他文体相比,在数量上也明显偏于少数,而且其质量也普遍比较低劣。“政治文艺”阶段的新诗,有个别作品如赵惜梦的《自由的讴歌》(第5卷第8

期)、梁云坡的《自由的寓言》(第7卷第7期)和上官予的《自由之歌》(第8卷第3期)等,略有注重形式构造及以意象包蕴暗示抽象理念的倾向。其他多数所谓新诗几乎还停留在1920年代初汉语“白话诗”尝试时期的水平,比如《念重庆》(1950年1月1日第2卷第1期)、《人类的宣言》(1950年3月16日第2卷第6期)、《怒吼》(1950年8月1-16日第3卷第3-4期)等等,除了空洞的呐喊和令人乏味的政治术语以外,几乎与口号式的“战前动员”没有什么区别。《自由中国》上所刊载的第一首诗《自由钟声》就曾这样写道:

我们不信真理,
会在世间沉睡。
我们不信狄托,
会在中国重演。
我们不信曙光,
会困倒在黑暗的夜间。
当然。
我们更其不信,
那惨无人道,
假冒伪善
的匪徒。
会让牠永远的,
在祖国的绣地上,
撒野,扬威。
听!
自由的钟声响了。(下略)^⑩

此种情形也充分暴露出了50年代初期台湾现代新诗创作者的匮乏。

整个《自由中国》的全部二百多期刊物中只刊登过四个剧本,分别是余水姬的独幕剧《解放》(一回)(1950年11月16日第3卷第10期)、王平陵

的四幕剧《自由中国》(四回)(1951年2月16日-4月1日第4卷第4-7期)、余水姬的独幕剧《临别的光》(两回)(1951年9月1-16日第5卷第5-6期)和雨初的多幕剧《女画家》(七回)(1955年7月1日-10月1日第13卷第1-7期)。50年代的台湾,戏剧创作一度引起过政府的高度重视,这当然与以在场表演为突出特征的戏剧能够直接起到政治宣传的功能有着很大的关系。但从《自由中国》对剧本的选登情况来看,除了最初集中出现的三个剧本明显是为了配合台湾政权的政治宣传而刊登的以外,剧本在一个比较长的时段内一直都并未引起编辑者的重视。

初期的三部剧本集中出现于“政治文艺”时期,均有着浓郁的政治宣传意味。独幕剧《解放》借一对夫妻之口,描述大陆易帜后民众的困苦生活、苏俄在大陆东北地区的暴行,以及“听壁队”(窃听告密)与“闻香队”(访查捉奸)给民众生活所带来的恐惧,有着明显的由道听途说而构织想象的色彩;王平陵的四幕剧《自由中国》则更是直接打出了“建设台湾、光复大陆”的主题,并且用边刊边演的方式力求扩大其政治宣传的效果。也许是因为台湾民众对于过度的政治宣传的疲劳,此类剧作同“文奖会”重奖征集的那些剧本一样,实际并未真正达到政府所期待的某种激励效应。这也可能是《自由中国》不再把剧本创作当作必要的文艺作品的一个原因。

除了单篇的文艺作品以外,系列散文如陈之藩的《旅美小简》系列)及中长篇小说的连载也是《自由中国》“文艺栏”的一个突出的特色,初步统计,以连载方式出现于“文艺栏”的小说就多达22篇,这其中,连载超过10期以上的作品有陈纪滢的《荻村传》(凡14期)、孟瑶的《几番风雨》和《斜晖》(各凡12期)、彭歌的《落月》(凡10期),作为后期长篇小说的重要作品,徐訏的《江湖行》甚至

连载达 26 期。有关连载事宜,“文艺栏”曾有过一个比较明确的说明:“入选稿件,将分五期或六期在本刊连载,连载后并由本刊发行单行本,版权为本刊所有。”(《自由中国》第 8 卷第 7 期 1953 年 4 月 1 日)从 1950 年代初期由国民党的官方组织“文协”等出面以重金募集“反共”文艺作品的角度来看,《自由中国》“文艺栏”的连载策略实际上同样有着搜求重量级作品以增进刊物影响的目的,这差不多也是现代中国报刊所惯有的一种有效方式。文艺作品的连载与传统形态的“说书”之“下回分解”的形式极为类似,它们所预留给(听众)读者的都是一种可“期待”的悬念式想象场域,尤其是对于情节起伏跌宕的小说来说,由“连载”所形成的时间间隔无疑更能够持续地引发读者长久的阅读兴趣。当然,这也同时要求作品本身能够充分地满足读者的阅读需要。从连载于《自由中国》“文艺栏”的这些作品来看,它们也基本上达到了这样一种目的。

“政治文艺”时段的连载作品,除了陈纪滢的《荻村传》因其特定背景而引起过广泛影响以外,其他作品多为应制之作,其艺术价值的匮乏是显而易见的。据陈纪滢自陈,《荻村传》之所以能得以在《自由中国》首发,主要还是得力于雷震的支持。陈纪滢曾回忆说:“他(雷震)在大陆时代原是国民党参政会的副秘书长,且又住家重庆南岸黄桶亚镇,熟上加熟,我又编了八年《大公报》副刊,所以他于创刊后就邀我写一个长篇,我碍于情面不能不答应。”^[1]陈纪滢(1907~1997)本身就是国民党官方文艺的元老,民国时代,他曾历任《大公报》的记者、编辑、特派员,后来还曾担任《中央日报》的董事长、中国广播公司常务董事及国际笔会执行委员等职。1950 年代初期,陈纪滢与张道藩等人一起在国民党政府的直接支持下创办了“中国文艺协会”,并具体负责各类文艺奖项的评颁工作,在

制订诸多反共文艺政策及创作反共文艺作品方面影响至深。《荻村传》在《自由中国》“文艺栏”首发,一方面显示了该栏目早期编辑取向中明确的政治诉求,另一方面也预示着国民党官方对于《自由中国》杂志的积极肯定。《荻村传》连续刊载了 14 期,并由张爱玲执笔翻译为英文出版《Fool in the Reeds》^[2],^[3]后另有日、法文本出版。也许是出于翻译者既有的知名度以及译笔的特有风格等因素,该小说曾一度在海外产生了不小的影响。陈芳明就认为:“陈纪滢作品是反共文学的典范,这不只是因为他在当时拥有非常的权力,他的创作方式大约也就是后来反共作家模仿的对象。他所发展出来的小说模式,基本上建立在人性的光明与黑暗之相互对比。”^[4]然而,单就小说本身而言,其艺术水准却未必已达到了这类评论所首肯的高度。

《荻村传》以一个进攻荻村的义和团懵懂伤兵傻常顺儿被村民俘获开笔,借傻常顺儿在荻村的一生经历为线索,来展示自义和团运动至中共政权建立这段漫长的历史过程中中国农村的一系列变化,“荻村”在此,无疑已经被作者看作了整个中国的某种缩影,傻常顺儿及荻村的众多村民则成为了中国农民的典型代表。公正地讲,以某一人物的经历为基本视角来全面展示一个国家在大半个世纪里的曲折历程,确实在一定程度上显示出了作者在艺术构设方面的气魄,以及宏大叙事的驾驭方面的深厚功底。但遗憾的是,由于作者先行为文本设定了既有的“反共”主题,这就使得整体的文本叙事不得不努力向那种“观念”化的方向倾斜,人物的塑造也容易逐渐偏离人物自身的形象发展逻辑,而最终演变成为一种政治意识形态的“空壳”与装饰。傻常顺儿在少年时是个四肢发达但头脑单纯且身世不明的普通孩子,因为跟着义和团莫名其妙地进攻荻村受伤而被村民俘获,荻村的关帝庙也由此成为了他赖以存身的栖息地。

傻常顺儿靠着在村里打短工得以度日，并且以自己的憨厚耐劳赢得了村民们的好感与信任。荻村在经过拳乱以后曾经有过一段时间的平静与祥和，但好景不长，先是与邻村发生械斗，接着军阀混战开始，傻常顺儿和村里的其他几个青年被征丁上了战场成了伙夫，逃跑不成反而倍受处罚，好不容易挣脱军阀的管制，却又因为日本人的到来而被迫当了皇协军，傻常顺儿由此开始走向堕落。抗战结束，中共在荻村建立起了农民政权，傻常顺儿又被委任为村长，因为不肯斗争于己有恩且一向受乡民敬重的乡宦地主主张五爷，被中共上级官员认为思想不端，由此而惨遭活埋，结束了他浑浑噩噩到死都没有弄明白究竟是怎么回事的一生。作为一个特定类型的人物形象，傻常顺儿的身上时常能闪现出“阿Q”的影子，他的自我欺骗、狭隘自私、耽于幻想、委曲求全、得过且过等特征基本上与“阿Q”如出一辙。事实上，陈纪滢自己也并不讳言这一形象本身就有着刻意摹仿“阿Q”的潜在取向，他在单行本《荻村传》的序言中曾说道：“从那时起，我便计划写傻常顺儿这一辈子，比阿Q更生动、更现实的这么一个代表着大时代的小人物。”^④以反共主将而著称的陈纪滢转而模仿曾经长期为台湾文坛所诟病的鲁迅，这本身似乎就是一种小小的讽刺。《荻村传》在其开笔之时，也许确有其重现“阿Q”形象的意图，陈纪滢对傻常顺儿进入荻村以及落脚后的种种生活境况不厌其烦的交代，甚至包括对大粗腿、完蛋蛋儿、小淘气儿、黑心鬼、歪歪桃儿、拐子莲儿、大脚兰儿、扣儿蘑菇、张举人、陈三爷、郝秀才等等一系列人物各项琐事的一一描绘，也都有以《阿Q正传》之未庄图谱为蓝本而逐次展开的痕迹。相对而言，在其前一部分近三分之一的篇幅里，各式人物的性格塑造与情节事件的合理安排，都还有其可圈可点之处，但此后的章节却逐渐开始趋于浮躁涩滞。为了尽

快带出小说预设的反共主题，陈纪滢对傻常顺儿加入日本皇军而日趋沉沦的一段几乎是草草收场，并迅速转向了中共对荻村的接管，甚至不惜用近半数的篇幅极力描摹中共治下的荻村日趋破败民不聊生的惨状。陈纪滢虽然试图从宏观的角度来全面展示近现代中国农民在不断反复的政权更迭中被迫挣扎度日的具体生存境遇，但因为其潜意识之中早已经认定了中共才是造成民众生活陷于绝境的最大祸首，所以在整体的叙事过程中，他其实一直都在暗示着这样的一种信息，即无论是义和团拳乱，还是军阀混战或者日据时期的沦陷，百姓多少都还有那么一点勉强度日的可能，乡村在某些时节也还能偶然地呈现出些许的生机，惟有在中共治下，民众已彻底走到了生活的边缘，乡村则完全为死寂所笼罩，一如他在小说的结尾处所写的那样：“旧的荻村早已死了，另一个新的荻村正待新生。”一个很有可能以其鲜活的面目留存于现代中国文学之形象画廊里的人物傻常顺儿，最终却被一种妖魔化了的历史幻像所吞没，这也许是造成《荻村传》由轰动一时到迅速为人们所厌弃的根本原因。历史想象一旦违背了起码的历史真实，阅读者就必然会将其划归于谎言之列。

陈纪滢以《荻村传》赢得了国民党政府的高度赏识，同时也为他换取了更大的主导1950年代初期台湾文坛创作流向的权力，《荻村传》本身也一度成为了反共文学的典范摹本。从这一时期台湾反共文学的总体面貌来看，《荻村传》也确实构建起了此类文本的某种相对稳定的叙事模式。首先，它确立起了一种从小人物的视角透视大历史的基本叙事格局，民族——国家的宏大叙事由此与每个个体的生存境遇有了更为紧密的联系（但也因此形成了在宏大叙事的压制下人物自身面貌日趋模糊并最终成为观念化的木偶的叙述弊端）；其次，以中共为代表的政治形态被确定为一种终极

性的“异端”(而非平等的政治敌手),中共政权治下的普通社会则成为了其组织结构已完全被扭曲了的非常态社会(甚至比人间地狱还要恐怖),既有的“国/共”对抗型的复杂叙事形态则由此被转换成了“常态/变态”这种在道德及情感层面上可以高下立判的单一叙事范型;最后,以政治怀乡为主旨的乡土叙事在某种程度上与现代中国发轫之初所确立的乡土想象有了一定的接续,这也使得台岛既有的乡土叙事突破了其相对狭隘的本土局限而获得了更大范围的民族——国家叙事的支持,同时也必将更为有力地刺激台岛民众励志“复国”的勇气和信心。也许正是出于这样的原因,《荻村传》最终被宣扬成为了1950年代台湾反共文学中的经典之作。

四

尽管“文艺栏”早期的作品始终渗透着浓郁的政治意识形态气息,然而,单就《自由中国》杂志本身而言,其实还存在着另外一种特殊的维度,即对于自由主义核心理念的普遍认同,这也是《自由中国》“文艺栏”与当时其他纯粹的政治文艺创作的一个重要的区别。其创办人之一的殷海光曾对其所张扬的“自由”作过如此的界定:“‘自由主义’一词的语根liber底意谓是free。一提起‘自由’,大家便容易联想到活泼、宽宏、大量、无拘无束,反对加于人性的任何形式的抑压,反对加于人智的一切桎梏,反对加于人类行动的每一不合理的管制。这是自由主义的根本要素。”^[5]而杂志本身对此也作过特别的说明,“‘自由中国’这个名词,是现在人人都用得来的。但本刊当初所以采用它为名字,的确是兼取它的两种意义的。一是对国际的用法:在这里,自由便是不受其他国家控制的意思。……一是对本国的用法:在这里,自由便是指人民享有

宪法所赋予的各项自由或指人民享有联合国‘人权宣言’中的各项自由。”^[6]由此可见,《自由中国》所追求的自由主义政治理想与体制建构本身比当时大陆与台湾的既有政治形态均要高得多,这就决定了以自由主义为基本信仰的知识分子很难真正把现有的国体与政体看作是其终极的“国族”形态。有研究者也曾认为,1950年代台湾的所谓“反共文学”、“战斗文学”常常并非完全是官方文艺政策的产物,它们“也可以是心存‘自由主义’理想、发而为‘反共’意识形态,自发性,独立思考下的作品。”^[7]蕴涵于其中的其实是对所有“极权政治”的反抗。^[8]在他们看来,以苏俄斯大林模式为蓝本的“专权”形态固然必须加以抵制,而以三民主义为根基的民国党制形态也并不是真正“自由”与“民主”的合理选择,这其实已经形成了《自由中国》本身很可能必须同时面对来自两方面(甚至多方面)的迫压的现实局面。所以,初期《自由中国》的“反共”立场尽管在表面上迎合了国民党政权的某种政治需要,甚至为了生存它还不得不在一定程度上默认自己的被肆意利用,但在根本上,它仍旧把包括国民党政权在内的政治形态看作是自己的批判对象而非合谋者。由此所形成的“国族想象”就相对超越了对国共政权的简单肯定与否定,而已经把重心放置在了对于更高层次的自由、民主、科学及理性等等带有终极价值意义的理念的追求上,同时也就逐步构建出了一种与既有政治形态完全不同的独立的话语空间。

自1949年开始,大陆对知识分子逐步加强的思想改造,以及持续不断的批判运动,一直都是迁台知识分子所关注的对象,这一点从发表于《自由中国》的一系列文章中可以清晰地看到。比如在萧军事件发生后,陈纪滢率先发表了《萧军之死》(1951年10月16日第5卷第8期)一文,对萧军大胆谴责中日战争结束前夕苏联军队在中国东北

的劣行的行为给予充分的肯定。大陆“胡风案”以后,沈秉文也立即发表《胡风事件的总透视》(1955年8月16日第13卷第4期)的文章,详尽地阐述政治意识形态介入和干预文学所造成的危害。此类讨论还经常见于李经、方思及李金等人的文章中。^⑮尽管这些文章多数涉及到知识分子对于现实政治问题的种种看法,但他们讨论的更多的却仍然是“文学的独立性”以及对诸多“文艺政策”的反感,其针对的矛头在表面上虽然是大陆,而暗含于其中的批判则无疑也同时指向了国民党政府对于文艺的钳制。刘复之在其《艺术创造与自由》一文中甚至直接认为,“我们的文学和艺术,处于一种无形的严格的控制之下”,文学家们一旦被“动员”起来,并赋予文艺作品以“固定的主题(战斗)”,文艺就被彻底转换成了“政治性的口号和八股”与“既单调又无效的宣传品”;文艺创造力的消失意味着“民族活力的衰萎”,且必将导致“民族文化存亡绝续的危机”。^⑯诚如有研究者所指出的那样,“在现代中国,谈论文学即意味着谈论政治。之所以这么说,不仅是因为作家的批判性文学精神内含于文学中,也是基于此一批判性文学精神一贯与带有极权性质的政治相对峙的历史事实。”“当他们谈论中国大陆的文学现象之际,字里行间所流露出的批判性文学精神也开始适用于对国民党政治的批判,从而带有双重的意味。”在1950年代的台湾现代文学中,《自由中国》知识分子在与国民党政府对决的过程中表现出他们的批判性文学精神。他们追求文学艺术的自由,并追求能实现此一自由的民主社会。并且,如同“文化大革命”后的中国现代作家一般,《自由中国》知识分子在最后也对接纳“极权政治”的文化传统做出全面的否定。^⑰

“政治文艺”时期的文学创作,尤其是小说创作,一直贯穿着某种相对比较恒定的“国族想象”,

这类想象一方面是来自自由知识分子自身对于所谓丧家失国的恋叹,一方面也与1950年代台湾国民党政府所积极营造的“复国”理念有关。50年代初期,大陆所建立的新型政权尚未能完全得到整个世界尤其是西方非左翼国家的认可,而退居台湾的国民党政府也还在一定程度上保留着其作为独立政权而存在的基本形象。在这种彼此交错的特定时期,知识分子本身对于“国家”及“族属”问题的认同实际上已经被置换成为了对于政治权力的直接认同,换言之,对于既有政治体制合法性的认同将直接决定人们对于其自身所属“国族”的选择。在当时的特定境遇中,这不能不说是一种极为尴尬的抉择。也正因为有着这样一种具体的现实困境,此一时期表现在叙事性文本之中的“国族想象”就不可避免地带上了混乱和模糊的痕迹。其具体表现就是,作家们的想象与虚构只能被放置在两类“国族”形态交错过渡的中间地带,比如抗战结束后的东北、国共决战时的江南,或者大陆政体初建时的城市与乡村等。也只有在这样的交错地带,作家们的文学叙述才不至于完全被政治意识形态所笼罩而彻底变成口号标语式的伪文学范本。这类情形差不多也可以看作是50年代初期台湾文坛的比较普遍的现象。

从另一方面来看,《自由中国》所秉承的思想原则可以看作是“五四”新文化时期所倡导的社会启蒙的延续。自由主义所试图确立的现实蓝图,本身就是一种带有浓郁普适色彩的整体乌托邦想象,它也不可能深刻地意识到,以同一性为前提的本质主义其实正是那种以诸多既有自由主义理念为载体的乌托邦想象的最终根基,而文艺创作及其理论批评在一定程度上又以种种的形象强化着这种乌托邦想象的假定性实现。在“政治文艺”阶段,由于刊物自身首先已经把自由、民主、科学与理性等等既有的理念先行地确立成为了其展开叙

述的根本方向,它就必然地需要为其自身构建出一种理论的“假想敌”,在思想层面上,它必须把一切禁锢、专制、迷信、保守及种种“非现代”形态的狂热当作其自身反对的目标,而在现实层面上,包括中共大陆及国民党治下的台湾在内的整个华夏区域中一切的违背自由主义原则的“现代”现象也都将成其所攻击的对象。所以,《自由中国》早期“文艺栏”中的“政治文艺”虽然似乎同样在迎合着当时台湾政治意识形态上的所谓“反共”潮流,而事实上,它其实一直游离在这股潮流的边缘。换言之,它始终并未把中共大陆当作其对抗的唯一标的(这当然跟由于与大陆的隔绝而无法真正了解大陆的事实也有关系),在其他方面,譬如苏联军人在东北的不良行为、战争时代普通民众的生存境况、香港难民的真实生活以及退居台湾的官民兵士等不同阶层人物的具体心态等等,其实都在相当程度上成为了此一时期文艺表现的素材。这样看来,有关“反共”的想象倒不失为一种适宜于刊物自身生存的有利的现实策略,而这一策略也正为“文艺栏”后来能够逐步地疏离政治意识形态并走向自觉的“文艺独立”奠定了比较切实的基础,50年代中后期所出现的由“政治文艺”向“通俗文艺”和“现代主义文学实验”的转向就是有力的证明。这其实也正显示了“文艺栏”自身由启蒙现代性诉求向审美现代性转换的某种轨迹——尽管这种转换并未能彻底地完成,但从台湾文学的具体发展历程来看,此一转换是有着相当重要的历史意义的,它至少预示了台湾文学之审美现代性诉求的先声。

台湾在50年代初期所集中出现的一系列文艺团体及文艺政策,大都可以看作是以政治力量统辖的“组织”方式去整合统一的文化环境的政治策略,它把“反共抗俄”确立为一种核心的其实也是抽象的目标,借以顺应冷战时代右翼一方的政治需要,而在具体实施的过程中,一切不合于政府之现实需要的诉求——即使与政治无关——也都被纳入到其统一整合的范围之内,因为其目的最终仅仅只是形成一种与现实政治协调一致的文化环境,以便为政府的所谓“反攻复国”的政治想象发挥其精神激励的作用。在此,文艺自身的审美特性只不过是实现其政治想象的有利中介而已,审美本身是没有独立存在的可能空间的。《自由中国》“文艺栏”在其“政治文艺”时期,所被迫顺应的就是这种近于八股的文艺形态(现代技术理性的产物)。从这个意义上讲,自1953年聂华苓接编“文艺栏”开始所发生的种种转变,在整个1950年代的台湾文学历史上就具有了极其重要的价值。它不只是开启了一份杂志的一个小小的“文艺栏”的全新面貌,甚至可以说,它也从此为整个台湾文坛打开了一片寻求文艺独立存在的自由空间。聂华苓勇敢倡导的“反反共文学”的口号,也不只是显示了对钳制文艺自由发展的文艺政策的反抗,它更显示着自由主义知识分子拒绝以宏大的“国族”符号去标识和限制“个人自由”的勇气与信心。而这一点正与《自由中国》在宪政思想上对于狭隘的“国族”理念的超越是相一致的。

【注释】

- ①叶石涛:《台湾文学史纲》,(高雄)文学界出版社1996年版,第88页。
- ②古继堂:《台湾小说发展史》,春风文艺出版社、辽宁教育出版社1989年版,第111页。
- ③吕正惠、赵遐秋主编《台湾新文学思潮史纲》,昆仑出版社2001年

版,第172页;另可参考白少帆等人的《现代台湾文学史》、刘登翰编《台湾文学史》等。

- ④彭瑞金:《台湾新文学运动四十年》,(高雄)春晖出版社1998年版,第80页。

⑤⑨齐邦媛:《千年之泪——反共怀乡文学是伤痕文学的序曲》,《千

年之泪》(台北)尔雅出版社1990年版;王德威《一种逝去的文学——反共小说新论》,《如何现代?怎样文学》(台北)麦田出版社1998年版,第145页。

⑥杨照:《文学的神话?神话的文学——论五、六年代的台湾文学》,《文学、社会与历史想象——战后文学史散论》(台北)联合文学出版社1995年版。

⑦⑧⑪应凤凰:《自由中国、友文通讯 作家群与五十年代台湾文学史》,《文学台湾》第26期,1998年,第236-269页。

⑩非均:《自由钟声》,《自由中国》第2卷第1期,1950年1月1日。

⑪陈纪滢:《我为什么要写 荻村传?》,《文讯》第30期,1987年6月,第46页。

⑫陈纪滢:《荻村传 翻译始末——兼记张爱玲》,《联合文学》第3卷第5期,1987年3月。

⑬陈芳明:《五十年代的文学局限与突破》,《联合文学》第200期,2001年6月,第169-170页。

⑭陈纪滢:《傻常顺儿这一辈子——代序》,《荻村传》,重光文艺出版社1951年版,第11页。

⑮殷海光:《自由主义底蕴涵》,《自由中国》第3卷第3期,1950年8月1日;另见张斌峰编《殷海光文集 第一卷·政论篇》,湖北人民出版社2001年版,第12页。

⑯《我们的立场》(社论),《自由中国》第5卷第1期,1951年7月1

日。

⑰可参李经《文学批评中的“美”》,《自由中国》第8卷第6期1953年3月6日;方思《谈文艺政策》,《自由中国》第19卷第9期1954年5月17日;李金《我们需要一个文艺政策吗?》,《自由中国》第11卷第8期1954年10月16日;李经《戴五星帽的文学批评——毛泽东文艺思想的初步分析》,《自由中国》第14卷第4期1956年2月16日;严明《“百家争鸣”与“思想擂台”》,《自由中国》第17卷第4期1957年6月16日;钟正梅《对大陆知识分子“大鸣大放”的分析》,《自由中国》第17卷第9期1957年11月1日;严明《从“鸣、放”到“反右派斗争”》,《自由中国》第17卷第12期1957年12月16日;东方既白《在阴暗矛盾中演变的大陆文艺(上中下)》,《自由中国》第20卷第7-9期1959年4月1日-5月1日。

⑱刘复之:《艺术创造与自由》,《自由中国》第14卷第9期,1956年5月1日。

⑲[日]小山三郎:《自由中国 知识分子的政治与文学——关于他们的批判性文学精神》,许菁娟译,《台湾师大历史学报》第31期,2003年6月,第171-194页。

作者简介 厦门大学中文系副教授

《扬子江评论》是由江苏省作家协会主办的大型文学批评双月刊,主编为江苏省作家协会副主席、南京大学中文系主任丁帆教授。本刊注重对当前作家作品、文艺思潮和文艺现象的批评研究,在编辑方针上兼容并包,提倡言之有物、关注真问题的文风,力求既富有学术性又生动活泼,既有创新意识又不失人文立场。希望我们的努力能为建设良好的学术风气、促进当下的文学创作和文学批评做出自己的贡献。而一个刊物的成长是离不开广大作者和读者的热情帮助的,因此殷切期望您的参与能帮助我们办得更好。

投稿要求及注意事项:

1. 稿件需是未发表的原创作品,请勿一稿多投,如若三个月内得不到我们的用稿通知,作者可自行处理。
2. 稿件的格式请参照本刊,尤其是注释的要求。
2. 来稿可通过邮寄,也可通过网上发到我们的邮箱,具体信息详见下文。来稿需注明作者真实姓名及有效地址,以便联系。
3. 所有稿件本刊有删改权,如有不同意见,请在来稿中注明。
4. 稿件一经刊用,本刊有使用权,任何转载、摘要、翻译、出版都需经过本刊同意授权。
5. 限于人力,本刊一般不负责退稿。

地址:南京市颐和路2号江苏省作家协会《扬子江评论》编辑部

邮政编码:210024

电话:025-83305775

电子邮箱:yzjpl@vip.sina.com

《扬子江评论》编辑部 2007年12月